INFLUENȚA VIZIUNII LUI LUTHER ASUPRA MUZICII ÎN APARIȚIA CONCEPTELOR DE „MUSICA POETICA" ȘI „RETORICĂ MUZICALĂ"

Drd. ANAMARIA LUPU
Universitatea Națională de Muzică București

Anamaria LUPU este în prezent studentă în anul al doilea la Doctorat Științific în cadrul Universității Naționale de Muzică din București și totodată cadru didactic titular definitiv al Colegiului Național de Arte „Dinu Lipatti". Cu o bogată activitate în mass-media timp de aproape un deceniu, ca producător și realizator de emisiuni TV și Radio, la „Speranța TV" și „Radio Vocea Speranței", autoarea a avut ocazia să modereze propriile sale emisiuni de muzică, sub genericul „Amadeus", la care au participat numeroși invitați de prestigiu din lumea culturală muzicală românească.

REZUMAT

De cele mai multe ori, când vorbim despre *retorică muzicală*, despre *figuri retorice* sau elemente care țin de *musica poetica*, gândul ni se duce spre Baroc și, de ce nu, spre muzica lui Johann Sebastian Bach. Însă puțini dintre noi realizăm că augurii acestor noțiuni au pornit încă din Renaștere și un număr mult mai mic dintre noi vom conecta toate acestea de numele lui Martin Luther și Reforma protestantă. Principiile retoricii muzicale s-au dezvoltat cu precădere în spațiul nord-german, deși au fost prezente și în alte țări ca Italia, Franța și Anglia. Germania a fost, însă, cea care a adoptat și adaptat în modul cel mai entuziast în această perioadă terminologia, metodele și structurile retoricii antice. Muzicologul german Dietrich Bartel explică în *Musica poetica* motivul ascensiunii retoricii muzicale în Germania, prin îmbrățișarea viziunii lui Martin Luther asupra muzicii de către credincioșii creștini. Pe parcursul secolelor XVI-XVIII, retorica muzicală se îmbogățește și se perfecționează continuu, generând o artă extrem de elaborată, al cărei focus era găsirea de echivalențe între figurile retorice și intervalica muzicală. În acest mod, muzica a primit un plus de exactitate în ceea ce privește exprimarea.
Cuvinte cheie: Martin Luther, reforma lutherană, retorică muzicală, musica poetica, teoria afectelor, figuri retorice

Perioada Renașterii și a Reformei este perioada în care au apărut augurii ideii de *musica poetica*, ce se va dezvolta într-un mod plenar în Baroc. Retorica clasică, promovată atât de filosofii Greciei Antice, cât și de cei din Roma Antică, a reprezentat sursa de inspirație nu doar pentru artele cuvântului, ci și pentru arta

muzicală. Gioseffo Zarlino (1517-1590), cunoscutul teoretician și compozitor al Renașterii italiene, își intitulează tratatul de sinteză polifonică vocală, *Le istitutioni harmoniche* (1558), cu un titlu similar tratatului de retorică al lui Quintilian (35-100), *Institutio Oratoria.* În capitolul pe care îl dedică alcătuirii subiectului de fugă, Zarlino face referire la teoriile retorice ale filosofilor Aristotel, Cicero și Quintilian sau la arta poetică a lui Hermogenes și Horațiu[1].

Principiile retoricii muzicale s-au dezvoltat cu precădere în spațiul nord-german, deși au fost prezente și în alte țări ca Italia, Franța și Anglia. Germania a fost, însă, cea care a adoptat și adaptat în modul cel mai entuziast în această perioadă terminologia, metodele și structurile retoricii antice. Pe parcursul secolelor XVI-XVIII, retorica muzicală se îmbogățește și se perfecționează continuu, generând o artă extrem de elaborată, al cărei focus era găsirea de echivalențe între figurile retorice și intervalica muzicală. În acest mod, muzica a primit un plus de exactitate în ceea ce privește exprimarea. Cu un astfel de sistem rațional, compozitorii puteau calcula răspunsul emoțional al publicului în funcție de formula melodică folosită, metodă cunoscută mai târziu și sub denumirea de *teoria afectelor* (*Affektenlehre*).

Muzicologul german Dietrich Bartel explică în *Musica Poetica* motivul ascensiunii retoricii muzicale în Germania prin îmbrățișarea viziunii lui Martin Luther asupra muzicii de către credincioșii creștini, acesta considerând arta sunetelor ca un dar divin, inferioară doar Sfintelor Scripturi sau teologiei. Pe de altă parte, lutheranismul a încurajat aplicarea tehnicilor retorice în predicile clerului, pentru că în școlile lutherane, latina era limba de predare, și retorica, una dintre disciplinele importante. Luther credea că mai puternic decât cuvântul simplu este cuvântul însoțit de muzică, de aceea exprimarea muzicală a textului biblic și a afectelor corespunzătoare în adevărate predici sonore a devenit principala misiune a compozitorilor lutherani. Scopul exprimării afectelor nu era în principal desfătarea publicului, cât mai degrabă acela al predicării Evangheliei creștine[2]. Luther era ferm convins că muzica este surclasată ca importanță doar de teologie, iar rolul acordat muzicii prin aplicarea acestui principiu a facilitat implicarea enoriașilor în cadrul serviciului divin. Promovarea coralului prin Luther și colegii săi a reprezentat un pas de o importanță fundamentală pentru istoria muzicii bisericești[3].

---

[1] Patrick McCreless, *Music and Rhetoric,* în: *The Cambridge History of Western Music Theory*, editor Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002, p. 852, citat pe pagina http://ligaoamenilordeculturabontideni.blogspot.com/2012/02/pasiunile-si-retorica-de-la-aristotel.html, accesată pe data de 29 decembrie 2019.

[2] Dietrich Bartel, *Musica Poetica, Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music,* University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997, p. 3.

[3] Alexander Fisher, *Music and religious change*, în: *The Cambridge History Of Christianity - Reform and expansion 1500-1660*, R. Po-Chia Hsia (ed.), Cambridge University Press, 2007, p. 388.

Concepția că muzica este o disciplină de factură matematică (inclusă în *quadrivium*), iar intervalele sunt determinate de raporturi numerice, venită din gândirea antică pitagoreică, era deopotrivă prezentă în acea perioadă. Pitagora considera că raporturile matematice ce generează consonanțe sunt în strânsă legătură cu cele răspunzătoare de funcționarea adecvată a organismului uman (*musica humana*) și chiar de alcătuirea întregului univers (*musica mundana*). Teoria aceasta venea în armonie cu viziunea lutherană a originii divine a muzicii, esența Creatorului fiind astfel revelată prin intermediul raporturilor intervalice[1].

Nicolaus Listenius (1510-1538), un valoros student al lui Luther și Melanchton la Universitatea din Wittenberg, este primul care pune muzica în relație cu artele limbajului din *trivium*, în loc de *quadrivium*, unde se găsea plasată până în acel moment. El este primul care aduce în atenție ideea de *musica poetica*, în lucrarea *Rudimenta musicae planae* (1533) pe care o explorează mai în detaliu ulterior, în primul capitol din *Musica* (1537), unul dintre cele mai populare tratate de secol XVI din Germania. Listenius extinde cele două brațe în care era împărțită disciplina muzicală în mod tradițional, *musica theoretica* (*naturalis, speculativa* – care încerca să explice muzica prin numere, căutând relația dintre ordinea universală stabilită de Dumnezeu și vibrația fiecărui sunet)[2] și *musica practica* (*artificialis* – care în spațiul german desemna arta interpretării vocale în mod prioritar)[3], prin introducerea unei a treia ramificații, *musica poetica* (reprezentând studiul compoziției, ca o categorie independentă din care rezultă o operă de artă desăvârșită)[4]. În același timp, în spațiul Europei italiene, *musica practica* era definită mult mai extins ca în spațiul german, cuprinzând aplicarea cunoștințelor teoretice speculative în practica compoziției și a interpretării vocale și instrumentale. Mai târziu, unii teoreticieni germani, cum ar fi Johann Gottfried Walther (1684-1748), au inclus *musica poetica* drept o subcategorie pentru *musica practica*, astfel rămânând sub împărțirea italiană cu două ramuri principale, alții, ca Johann Andreas Herbst (1588-1666) defineau *musica poetica* drept o categorie muzicală independentă[5].

---

[1] Patrick McCreless, *Music and Rhetoric*, ed. cit., p. 18.

[2] George Buelow, *Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: Germany*, în: *Journal of Music Theory 16*, no. 1/2, citat de Helen Kin Hoi Wong, în: *Musica Poetica in Sixteenth-Century Reformation Germany*, The Chinese University of Hong Kong, 2009, p. 33.

[3] John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque, Cambridge Musical Texts and Monographs*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, xii, citat de Helen Kin Hoi Wong, în: *Musica Poetica in Sixteenth-Century Reformation Germany*, ed. cit., p. 34.

[4] Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, vol. 3, no. 1 of *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, ed. Carl Dahlhaus, Laaber, 1989, p. 169, citat de Helen Kin Hoi Wong, în: *Musica Poetica in Sixteenth-Century Reformation Germany*, ed. cit., p. 35.

[5] Patrick McCreless, *Music and Rhetoric*, ed. cit., p. 20.

Dacă la început de secol XVI adevăratul muzician era considerat cel care se ocupa cu speculațiile matematice ale raporturilor intervalice (*musica speculativa*), pentru secolele XVII și XVIII componentele speculative și de expresie ale muzicii sunt aduse în echilibru, prin apropierea muzicii de retorică și descreșterea în însemnătate a matematicii. Compozitorul, supranumit în epocă și *musicus poeticus*[1], avea acum sarcina să reproducă sonor inspirația divină, la a cărei audiție credinciosul urma să reacționeze natural și involuntar, similar principiului vibrațiilor simpatetice.

Curând, termenul de *musica poetica* a început să apară în titlurile diverselor tratate de compoziție ale muzicienilor epocii. Spre exemplu, Heinrich Faber (1500-1552), scrie *De musica poetica* (1548), în care aceasta e definită drept „arta construirii unui poem muzical" și o divide în două părți: improvizația (*sortisatio*) și compoziția (*compositio*), pe cea din urmă considerând-o superioară celei dintâi. Gallus Dressler (1533-1580)[2], publică *Praecepta musicae poeticae* (1563), ce conține detalii privitoare la procesul compozițional bazat pe elemente de retorică muzicală și în care descrie *musica poetica* deopotrivă ca gen și ca disciplină muzicală. Compozitorul german Seth Calvisius (1556-1615) publică la Erfurt în 1592 tratatul *Melopoiia Sive Melodiae Condendae Ratio, Quam Vulgo Musicam Poeticam Vocant*, în care transpune sistemul contrapunctic al lui Zarlino în metode compoziționale germane. Totodată, abordează relația strânsă dintre text și muzică în compoziție și indică modul în care figurile poetice ar trebui realizate în mod concret.

Joachim Burmeister (1564-1629) aduce o perspectivă mult mai detaliată asupra figurilor retorice în tratatul *Musica Poetica*, publicat în anul 1606[3]. Tratatul dezvoltă trei unghiuri de analiză, pornind de la sunete, apoi intervalele armonice rezultate din ele și în cele din urmă armonia propriu-zisă, cea care provoacă emoțiile. El detaliază figurile melodice inspirate de retorică, cele care sunt responsabile de crearea afectelor, însă pe baza cărora muzica se poate construi cu obiectivitate, potrivit unor reguli stricte, delimitându-se astfel de acea notă de subiectiv și interpretabil[4].

Elias Walther[5], un alt compozitor și teoretician de secol XVII, definea *musica poetica* drept o știință matematică ce are ca studiu crearea de melodii capabile să apropie ascultătorul de Divinitate. În acest sens, muzica trebuia să sublinieze atât textul, cât și afectele corespondente ideilor exprimate; în timp ce textul convinge intelectul, muzica convinge emoționalul. Compozitorul

---

[1] *Ibidem.*

[2] *Ibidem.*

[3] Accesibil și online pe pagina www.digital.staatsbibliothek-berlin.de.

[4] Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, trad. Agathe Sueur și Pascal Dubreuil, Editions Mardaga, Wavre, 2007, p. 37, citat pe pagina http://ligaoamenilordeculturabontideni.blogspot.com/2012/02/pasiunile-si-retorica-de-la-aristotel.html, accesată pe data de 06 ianuarie 2020.

[5] Patrick McCreless, *Music and Rhetoric,* ed. cit., p. 22.

Andreas Werckmeister (1645-1706), în lucrările sale teoretice, sublinia că muzica este capabilă să înalțe, să corecteze, să transforme și să liniștească pasiunile, iar mai târziu Johann Mattheson (1681-1764) consemna ca teoretician că scopul muzicii este acela de a eleva sufletul și a-l deschide către comunicarea cu Dumnezeu[1].

Athanasius Kircher (1602-1680) este cel care introduce în lista formulelor de retorică muzicală termenii: *inventio*, *dispositio* și *elocutio*, termeni ce țin de structurarea discursului. Mai exact, *inventio* se referă la adaptarea muzicală a textului, *dispositio* la expresivitatea dintre muzică și text și *elocutio* la ornamentarea compoziției prin figuri retorice și tropi[2].

Deși toți compozitorii din epocă au căzut de acord că retorica muzicală este o știință a figurilor (*Figurenlehre* – în teoretizările lui Burgmeister), totuși numărul de formule melodice diferea de la un autor la altul și, implicit, și numărul de afecte care se dorea exprimat. Tomáš Baltazar Janovka (1669-1741) considera că la bază ar trebui să fie expresia afectelor, Johann Georg Ahle (1651-1706) punea la temelie figurile retoricii oratorice, Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) pornea de la ornamentică, iar Christoph Bernhard (1628-1692) vedea ca o prioritate folosirea disonanțelor[3]. Evident că diferențele de opinii apăreau și în momentul în care o anumită figură retorică trebuia încadrată într-o anume categorie. Joachim Burmeister avea trei categorii: figuri armonice (*figurae harmoniae*), figuri melodice (*melodiae*) și figuri armonico-melodice (*tam harmoniae quam melodiae*). Categoriile sale sunt modelate urmărind clasificarea retorică a figurilor, făcând distincție între cele care se aplică asupra cuvântului în individualitate (*figurae dictionis,* sau *verbi*) și cele care exprimă o întreagă propoziție sau structură (*figurae totius orationis, sermonis* sau *sententiarum*). Astfel, Burmeister face o paralelă între figurile retorice asociate cuvântului și melodiei, pe de-o parte, și figurile retorice asociate propoziției și armoniei, pe de altă parte. Spre exemplu, *figurae harmoniae* sunt aplicate tuturor vocilor unei compoziții, influențând astfel întreaga structură sau armonie, similiar figurilor retorice aplicate propozițiilor[4].

Compozitorul Christoph Bernhard își împărțea figurile retorice în funcție de stil: *stylus gravis* (*prima pratica* – stilul contrapunctic al Renașterii) și *stylus luxurians communis* (*seconda pratica* – tendința spre omofonie a Barocului). Johannes Nucius (1556-1620), elev al școlii de compoziție a lutheranului Johannes Winkler, în lucrarea teoretică *Musices Poeticae* (1613), tipologizează figurile retorice în două categorii pe baza conținutului și a funcționalității formulelor respective: *figurae principales* și *figurae minus principales*, clasificare adoptată mai târziu și de Joachim Thuringus, Athanasius Kircher și Tomáš Baltazar Janovka. Nucius face

[1] *Idem*, p. 29.
[2] *Idem*, p. 76.
[3] *Idem*, p. 96.
[4] *Idem*, p. 97.

distincție între figurile care sunt în esență niște instrumente de tehnică muzicală și cele care sunt mai puternic legate de text și retorica afectiv-expresivă[1].

În concluzie, numărul, denumirea și afectul vizat de anumite formule muzicale nu este de fiecare dată același în tratatele teoreticienilor germani de secol XVI – XVIII, însă demn de menționat este faptul că, de-a lungul secolelor, accentul s-a transferat de la importanța textului și a mesajului de exprimat, către reprezentarea afectelor, în detrimentul textului, și compozitori ca Mattheson, Johann Adolf Scheibe (1708-1776) și Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) ne stau ca exemplu[2].

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

VOLUME:

BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica, Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music,* University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997

BURMEISTER, Joachim, *Musica Poetica*, trad. Agathe Sueur și Pascal Dubreuil, Editions Mardaga, Wavre, 2007, citat pe pagina http://ligaoamenilordeculturabontideni.blogspot.com/2012/02/pasiunile-si-retorica-de-la-aristotel.html

BUTT, John, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque, Cambridge Musical Texts and Monographs*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, xii, citat de Helen Kin Hoi Wong, în: *Musica Poetica in Sixteenth-Century Reformation Germany*, The Chinese University of Hong Kong, 2009

LORENZ, Ralph, *Pedagogical Implications of Musica Practica in Sixteenth-Century Wittenberg,* Ph.D. dissertation, Indiana University, 1995

REVISTE:

BUELOW, George, *Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: Germany*, în: *Journal of Music Theory 16,* no. 1/2, citat de Helen Kin Hoi Wong, în: *Musica Poetica in Sixteenth-Century Reformation Germany*, The Chinese University of Hong Kong, 2009

FINSCHER, Ludwig (ed.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts,* vol. 3, no. 1, în: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft,* ed. Carl Dahlhaus, Laaber, 1989, citat de Helen Kin Hoi Wong, în: *Musica Poetica in Sixteenth-Century Reformation Germany*, The Chinese University of Hong Kong, 2009

FISHER, Alexander, *Music and religious change*, în: *The Cambridge History Of Christianity - Reform and expansion 1500-1660*, R. Po-Chia Hsia (ed.), Cambridge University Press, 2007

McCRELESS, Patrick, *Music and Rhetoric,* în: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Thomas Christensen (ed.), Cambridge University Press, 2002, citat pe pagina http://ligaoamenilordeculturabontideni.blogspot.com/2012/02/pasiunile-si-retorica-de-la-aristotel.html

[1] *Idem*, p. 100.

[2] *Idem*, p. 23.